

Paweł Jasnowski

Perec i melancholia : zarys geografii melancholicznej

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (149), 274-293

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Paweł Jasnowski

Perec i melancholia. Zarys geografii melancholicznej¹

*Cokolwiek się wydarzy, cokolwiek bym uczynił, pozostanę jedynym depozytariuszem, jedyną żywą pamięcią, ostatnim reliktem tamtego świata. I to właśnie, bardziej niż jakiegokolwiek inne racje, sprawiło, że zdecydowałem się pisać.*²

Georges Perec [W, s. 14]

1 Tytuł jest aluzją do osobliwej autobiograficznego tekstu napisanego przez Georges'a Pereca i Harry'ego Mathewsa w roku 1975/76; zob. G. Perec, H. Matthews Roussel i *Melancholia. Zarys geografii melancholicznej*, w: G. Perec *Urodziłem się. Eseje*, Lokator, Kraków 2012, s. 247-261.

2 Skrótom W oznaczam cytaty z powieści: G. Perec *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, Paris 2002. Poza tym posługuję się także następującymi skrótami: C – G. Perec *Człowiek, który śpi*, przeł. A. Wasilewska, Lokator, Kraków 2011; M – M. Bieńczyk *Melancholia. O tych, którzy nigdy nie odnajdą straty*, Świat Książki, 2012. Wszystkie tłumaczenia w szkicu, o ile nie podano inaczej, pochodzą od autora. Z uwagi na nieścisłości w polskim tłumaczeniu powieści *W ou le souvenir d'enfance*, w rozprawie częstokroć posługuję się tłumaczeniem własnym opatrzonym wspomnianym skrótom (odniesienia do polskiego wydania umieszczam w przypisach pod tekstem, G. Perec *W albo wspomnienie z dzieciństwa*, przeł. W. Brzozowski, Lokator, Kraków 2014).

Paweł Jasnowski – doktorant Instytutu Judaistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się m.in. twórczością Georges'a Pereca. W ostatnim czasie w „Pamiętniku Literackim” opublikował rozprawę: *Georges Perec i praca żałoby* (4/2013). Swoje szkice i recenzje ogłaszał m.in. w „Znaku”, „Kwartalniku FA-art”, „Twórczości”, „Nowych Książkach” i „Tygodniku Powszechnym”. Kontakt: jasnowski.pawel@gmail.com

Melancholia to depresja, która – na szczęście – przerodziła się w twórczość. Depresja z kolei to melancholia, której brak sił na cokolwiek.³

Michał Paweł Markowski
Pamięci Szymona J.

Ponad dziesięć lat temu, Michał Paweł Markowski jedną z części swojego posłowania do Perecowskiego *Gabinetu kolekcjonera* domknął następującą diagnozą:

Z psychoanalitycznego punktu widzenia [...] można by wyobrazić sobie dwa modele twórczości. Jeden z nich – m e l a n c h o l i j n y [wyróżnienie – P.J.] – zasadza się na introjeksji i próbuje owinać swój fantazmat braku wokół słów. Drugi – zasadzający się na inkorporacji – próbuje wyminąć pracę żałoby, składając swój fantazmat w niewysławialnej krypcie [...]. Na pierwszym z nich zbudowane zostało dzieło Prousta, które rozpoczyna się od dojmującego krzyku dziecka, opuszczonego przed snem przez matkę. Na drugim – dzieło Pereka.⁴

Choć rzeczywiście c z ę ś ć dzieła Pereca, wyrosłego na dziecięcej traumie i nieobecności, można czytać podług tego klucza (nasuwającego się nieodparcie w przypadku m.in. powieści *La disparition*), to w przypadku jego całości i w kontekście przepracowania przez pisarza bolesnej przeszłości, nieuchronne wydaje się bardziej zniuansowane podejście. Odnowienia domaga się więc m.in. pytanie o to, czy introjeksja rzeczywiście okazała się niemożliwa i Perec na zawsze zrezygnował z podjęcia wobec utraconego obiektu jakiegokolwiek dyskursu?⁵

Rozpoznanie Markowskiego sugerujące model pisania opartego na inkorporacji ma jeszcze i tę konsekwencję, że odmawia Perecowi statusu pisarza melancholijnego⁶. Szkic swój chciałbym więc otworzyć w miejscu,

3 M.P. Markowski *Nieobliczalne. Eseje*, Austeria, Kraków 2007, s. 178.

4 M.P. Markowski *Perekreacja*, w: G. Perec *Gabinet kolekcjonera*, KiR, Warszawa 2013, s. 101-102.

5 Interpretację twórczości Georges'a Pereca według psychoanalitycznego klucza (dokonaną w świetle koncepcji bułgarskiej lingwistki i postfreudystki Julii Kristevej) podejmuję w studium *Georges Perec i praca żałoby*. Udowadniam tam, że ostatecznie żałoba po utracie ukochanego obiektu (Rzeczy) okazała się możliwa i że drogą do niej i jednocześnie jej końcowym efektem była literatura, zob. P. Jasnowski *Georges Perec i praca żałoby*, „Pamiętnik Literacki” 2013 nr 4, s. 115-134.

6 Co Markowski wyraża *expressis verbis*: „Perec (jeśli w ogóle można tu mówić o wyborze) wybrał wyjście przeciwne [inkorporację], choć nie jest nim melancholia”, M.P. Markowski *Perekreacja*, s. 100-101.

w którym zamknął swoje *Opowieści z krypty* Markowski, wychodząc z założenia, że *écriture mélancolique*⁷ wraz z tym, co autor *Polityki wrażliwości* określił poręcznie owijaniem fantazmatu braku wokół słów, to formuła, która doskonale nadaje się do jego opisu.

Doświadczenie niemożliwego

Perec od początku swej aktywności w OuLiPo⁸, do którego wstąpił w roku 1967, po napisaniu *Człowieka, który śpi*, znacząco się wyróżniał. Po pierwsze, to on właśnie posunął do ostateczności logikę przymusu w pisaniu (czyniąc to w liberackim eksperymencie, lipogramie *La disparition*⁹). Po drugie zaś dlatego, że w przeciwieństwie np. do Queneau czy Calvino za swoim doskonale obliczonym i skonstruowanym (niepozabawionym elementu ludycznego) dziełem, ukrył autentyczne, bolesne doświadczenie i długo niedająca się wypowiedzieć traumę.

„Mam w sobie poczucie pustki”, miał powiedzieć swego czasu Bernardowi Noëlowi we „France Culture”; pustki, którą wydrążyło „doświadczenie niemożliwego” – nagłe, nieodwracalne i niedorzeczne zniknięcie tego, co najważniejsze. W wieku 4 lat pisarz stracił ojca, mając lat sześć matkę (deportowaną do Auschwitz-Birkenau) i prawie całą rodzinę, stając się nagle kimś bez przeszłości i wspomnień¹⁰. Ale także bez korzeni i poczucia ciągłości: stając się Żydem wywłaszczonym ze swojego żydostwa.

Choć Perec będzie uparcie wypierał tę historię (o czym pisze m.in. w powieści *W*), to jednak to, co wyparte, nie zostanie unicestwione. „Tam, gdzie coś zostało wyparte, coś dalej funkcjonuje, coś dalej mówi”, powiada Lacan¹¹. Perec jako dziecko będzie niepokoił swoją adopcyjną matkę, Ester, a jego rysunki – które staną się później kanwą powieści *W albo wspomnienie z dzieciństwa* – zwrócą uwagę psychoterapeutki, Françoise Dolto.

7 Formułą *écriture mélancolie* posługuje się m.in. Bieńczyk w swoim głośnym eseju *Melancholia*.

8 L'Ouvroir de littérature potentielle (OuLiPo), Warsztat Literatury Potencjalnej założony w roku 1960 przez pisarza i poetę Raymonda Queneau i matematyka François Le Lionnais.

9 G. Perec *La disparition*.

10 W powieści *W albo wspomnienie z dzieciństwa*, pisze, że ocalone wspomnienia pozostawały rozdarte i jak gdyby zawieszane w próżni, nic ich nie wiązało ani nie potwierdzało. Ci bowiem, którzy mogli je potwierdzać – zniknęli, G. Perec *W albo wspomnienie z dzieciństwa*, s. 85-86.

11 *Klucz do psychoanalizy. Z Jacques'em Lacanem rozmawia Madelaine Chapsal Lacan*, w: S. Žižek Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 170.

Kryzys i inercja dają o sobie znać wcześniej, bo w wieku 20 lat. Wówczas, jak w życiu bohatera *Człowieka, który śpi*, w Perecu coś pięknie, zjawiając się, „niczym długo skrywana [wyparta] prawda, niczym odrzucana oczywistość” (C, s. 76). Znamienne, że ciężkiej depresji, na którą pisarz wówczas zapadnie, nie wywoła nic nagłego ani tragicznego, ale przeciwnie, coś trywialnego, niewspółmiernego do stanu, którego autor stanie się ofiarą. Oto bowiem Perec, dokładnie tak jak jego alter ego w *Człowieku, który śpi*, nie podejździe do czerwcowego egzaminu, uznając, że niewiele wie i nic nie sądzi, stopniowo wycofując się z życia (C, s. 14-15). W listopadzie 1955 roku odwiedzi pierwszy raz grób swojego ojca, zadręczając się wyrzutami sumienia.

Jak zauważył m.in. Anthony Storr, pisząc o melancholii i depresji, istnieje powszechna zgoda, że terazniejsze nieszczęście albo niepowodzenie może przywołać traumatyczne wspomnienie z przeszłości. „Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy emocje związane z minioną traumą nie zostały w pełni «przepracowane»”¹²; wówczas, jak pisze Storr, każde niepowodzenie może stać się detonatorem załamania, które „samo w sobie wydaje się trywialne w zestawieniu z reakcją, którą wyzwała. Przykładowo nastolatek, który wcześniej stracił rodzica, może popaść w głęboką i zupełnie nieadekwatną do sytuacji depresję po niezdanym egzaminie¹³ (zbiegiem okoliczności, dokładnie tak się właśnie stało).

To, na co także zwraca uwagę Storr, opisując relację między utratą matki we wczesnym dzieciństwie i chroniczną, powracającą w dojrzałym życiu depresją, to brak poczucia własnej wartości. Zauważa on m.in., że poczucie to jest uzależnione m.in. od „zbudowania lub internalizacji poczucia, że jest się bezdyskusyjnie kochanym za to, kim się jest”¹⁴. Zniknięcie matki, jako najważniejszego źródła bezwarunkowej miłości, może powstrzymać tę internalizację, „co z kolei utrudnia uzyskanie lub zachowanie poczucia własnej wartości”. Perec będzie mierzył się w wieku 20 lat i z jednym, i z drugim uczuciem: poczuciem bycia nikim i bycia niezdolnym do niczego (jak jego lustrzanego alter ego w *Człowieku, który śpi*) oraz immanentnym brakiem matczynej ciepła i miłości. Oto, co zanotuje w tym czasie (tj. w roku 1956) w korespondencji:

12 A. Storr *Samotność. Powrót do jaźni*, przeł. J. Prokopiuk, P.J. Sierdzan, W.A.B., Warszawa 2010, s. 192-193.

13 Tamże, s. 193.

14 Tamże, s. 190.

Nie poznałem [...] tego, co dla mnie najważniejsze, czułości: dlatego, że już na początku zostało mi to odebrane wraz ze śmiercią mojej matki. Przyczyna powierzchowna: samotność. Przyczyna głęboka: bezsilność. Przyczyna pierwsza: brak wiary w siebie. Przyczyna ukryta: brak czułości.¹⁵

Podmiot melancholijny

Perec nieodparcie jawi się jako podmiot w stanie dekompozycji, rozszczępienia, podmiot ze skazą, wewnętrznym pęknięciem. Będą nim obdarzeni także kolejni bohaterowie jego powieści: Sylvie i Jérôme (z *Rzeczy*), jego bezimienne alter ego w powieści *Człowiek, który śpi*, Anton Voyle w *La disparition*, narrator *W albo wspomnienie z dzieciństwa* i inni. Pisarz cierpi na melancholię, która wszakże ze stadium znieruchomienia (depresji) przechodzi u niego z czasem w coś, co Melanchton określił mianem: *melancholia generosa*¹⁶. „Melancholia, powiada podobnie Markowski, to depresja, która – na szczęście – przerodziła się w twórczość. Depresja z kolei to melancholia, której brak sił na cokolwiek”.

W swym głośnym eseju Marek Bieńczyk, budując portret melancholii i podmiotu melancholijnego, „któremu brak sił na cokolwiek”, odwołuje się m.in. do wczesnej tradycji chrześcijańskiej (acedii), by znaleźć tam zaskakująco wnikliwe rozpoznania psychologiczne, które zostaną później zasymilowane i zlaicyzowane przez świecką melancholię (M, s. 100). Oto w tradycji tej, ten którego dopada acedia, uporczywie wpatruje się w okno, nieprzytomnie i nieruchomieje. Demon acedii ujawnia mu nicłość jakiegokolwiek działania:

kiedy czyta, przerywa mu niepokój i zaraz też zasypia; albo pociera twarz obiema dłońmi, prostuje palce i porzucając książkę, kieruje wzrok na ścianę; wracając do książki, przebiega kilka linijek [...] zamyka książkę i podkłada ją sobie pod głowę [...] (M, s. 98-99).

15 D. Bellos *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Seuil, Paris 1994, s. 170.

16 Podobnie jak Markowski, w niniejszym szkicu staram się rozróżnić oba pojęcia, unikając powszechnej praktyki stawiania znaku równości między depresją i melancholią (pośród wielu czyni tak m.in. J. Kristeva w swoim skądinąd przenikliwym studium: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyziński, Universitas, Kraków 2007).

Znamienne, że dokładnie tego samego doświadczają bohater *Człowieka, który śpi* i Anton Voyl w powieści *La disparition*. Oto bowiem, co powiada narrator pierwszej powieści:

Podnosisz oczy, przestajesz czytać, chociaż nie czytałeś już od dłuższego czasu. Kładziesz otwartą książkę obok siebie, na ławce (C, s. 13-14). [...] czytasz na głos, wodząc palcem po linijkach tekstu, jak dzieci, jak starcy, aż słowa zatracają swój sens, aż najprostsze zdanie staje się kulawe, beładne (C, s. 33).

W powieść *La disparition*, rozpoczynającej się skądinąd czytelną aluzją do *Człowieka, który śpi*, Anton Voyl:

wzdycha, siada na swoim łóżku, opiera się o swą poduszkę. Bierze do ręki powieść, otwiera ją, czyta; ale nie znajduje w niej nic poza niezrozumiałym galimatiasem, natyka się co chwilę na słowo, którego znaczenia nie rozumie. Rzuca powieścią na swoje łóżko.¹⁷

W opisie acedii św. Nila ten, kto jest jej ofiarą, porzucając książkę, kieruje wzrok na ścianę, wypełniając sobie głowę jakimiś próżnymi rachunkami, nabierając nienawiści do liter, które ma przed oczami (M, s. 98). Bohater Pereca zamiast wpatrywać się w ścianę, wpatruje się w sufit; porzucając książkę, równie nedorzecznie wypełnia sobie głowę rachunkami, po wielokroć przeliczając na suficie szczeliny i rysy, wypukłości i plamy, wynajdując wciąż nowe, uprzednio niezauważone i niepoliczone (C, s. 35, 49, 62).

W opisie chrześcijańskiej acedii Bieńczyk zwraca uwagę także na dojmujące wrażenie bezczasu; na chwilę, która zostaje roztopiona w obojętności czasu, nie płynącego, ale doznawanego jako jednolita, przestrzenna masa. Chwilę, która rozciąga swoje trwanie, sama stając się „straszliwą nieskończonością” (M, s. 101). Ofiara, *acidiosus*, ma poczucie uwięzienia w czasie i w miejscu, dostrzega, że to co robi, jej wysiłki, zajęcia są nic niewarte. To samo poczucie ma Perecowski bohater:

Budzik od dawna wskazuje piątą piętnaście. Stał podczas twojej nieobecności, a tobie nie chciało się go nastawić. Czas już nie wnika w ciżbę twojego pokoju, jest wszędzie, zanurza się w swojej kąpeli, jeszcze bardziej obecny i natrętny niż wskazówki budzika. (C, s. 36)

17 G. Perec *La disparition*, s. 17.

Acidiosus wie, że jego praca powinna postępować, że powinien iść do przodu, ale on już nie jest zdolny do prowadzenia życia – nie jest w ogóle zdolny do życia, które byłoby czymś wypełnione (M, s. 102). To właśnie poczucie będzie prześladować lustrzane alter ego Pereca, kiedy nagle coś w jego życiu pęknie, a on odkryje, że nie umie żyć, że nigdy się tego nie nauczy (że, jak powie w innym miejscu: nic nie potrafi i niczego nie osiągnie) (C, s. 16). Sam Perec tak będzie o sobie pisał w czasie, którego przetworzoną relacją jest *Człowiek, który śpi*: „jestem bytem nieproduktywnym i niepożądanym [...] nieudacznikiem [...]. Jestem złym synem i miernym historykiem”¹⁸.

Znękanego acedią przepelnia wstręt do życia historycznego, stawiającego przed nim wyzwania i zadania, acedia jest bowiem „obca istnieniu pojmowanemu jako projekt, przeznaczenie, rozwój, spełnienie czy postęp”. Dokładnie takiemu właśnie istnieniu mówi: „nie” narrator *Człowieka*:

wokół siebie zawsze widziałeś, jak nagradzano działanie, wielkie plany, entuzjazm: w cenie jest człowiek zmierzający do przodu, człowiek ze wzrokiem utkwionym w horyzont, człowiek patrzący prosto przed siebie; „Upór, inicjatywa, przebojowość, triumf wytyczają nazbyt świetlisty szlak nazbyt modelowej egzystencji [...]”. (C, s. 18-19)

[Ty zaś] przestałeś zmierzać do przodu, ale ty już nie szedłeś po przodu, (C, s. 19) [...] nie masz ochoty ciągnąć tego dalej, nie chcesz się bronić, ani atakować. (tamże)

Bohatera Pereca dopada to samo uczucie, to samo wrażenie, które autor *Przejrzystości* odnajduje już w „średniowiecznej intuicji psychologicznej” – doznanie, pisze Bieńczyk, że „nic się nie zmienia i nic się nie zaczyna, niczego nie da się przedsięwziąć”. Czyż nie to dokładnie mówi narrator powieści?

Nic się nie wydarzyło. Nic się już nie wydarzy (C, s. 21); nie zaczynasz niczego od nowa, ty już doszedłeś; „Nic jeszcze nie przeżyłeś, a wszystko już zostało powiedziane, zakończone. Masz dopiero dwadzieścia pięć lat, lecz twoja droga jest już wytyczona. (C, s. 31)

Mnich pontyjski, Ewagriusz, którego przywołuje autor *Księgi twarzy*, życie dzieli na *bios* i na *zoe*. *Bios*, czyli życie wypełnione działaniem, i *zoe*,

¹⁸ D. Bellos *Georges Perec...*, s. 170.

w którym życie zostaje zredukowane do samego faktu istnienia. W *acedii bios* zostaje przemienione w *zoe*, aktywne działanie w bierne trwanie, obecność wobec rzeczy, w obecność pośród rzeczy. W obecność milczącą i głuchą, w której traci się zdolność ekspresji (M, s. 102). W tej samej martwocie i bezruchu tkwi bohater *Człowieka, który śpi*, siedząc „w swoim pokoju bez jedzenia, bez czytania, niemal bez ruchu (C, s. 18).

Także jego spojrzenie, jak w klasycznej Dürrerowskiej *Melancholii I*, nie zatrzymuje się na niczym. Bieńczyk, pisząc o melancholijnej modalności spojrzenia (o nieobecnym spojrzeniu), zwraca uwagę, że ofiara „zbacza z przedmiotu swego oglądu, nie widzi tego, co przesywa jej spojrzenie [...]” (M, s. 80), „oczy bez źrenic wydają się widzieć wszystko, lecz nie dostrzegają niczego” (M, s. 82). Alter ego Pereca widzi, nie patrząc, i patrzy, nie widząc (C, s. 41). Jest człowiekiem siedzącym na swoim łóżku „w czwartkowe popołudnie, z książką otwartą na kolanach, z nieobecnym spojrzeniem” (C, s. 21). Jest twardym jądrem obojętności, z „niemymi wargami i zgaszonymi oczami”, ze „sposrzeniem bez wyrazu, umykającym przed innymi spojrzeniami” (tamże).

Istotnym motywem w literaturze melancholicznej jest motyw nieustannego włóczenia się, nieprzerwanego marszu. Wągabunda, jak pisze autor *Tworów*, jest oprócz więźnia i pustelnika najczęściej przedstawianym „dzieckiem Saturna”. Bohater Percowski jest zarazem pustelnikiem (kimś, kto skazuje się na odrętwienie i bezruch w swojej pustelni, w swoim pokoju, który „jest najpiękniejszą z bezludnych wysp”) i jednocześnie melancholijnym wągabundą, którego unosi tłum i unosi ulica (C, s. 37). Na przemian śpi i wędruje, nieruchomieje i snuje się bez celu.

Włóczyć się, spać. [...]. Wędrować wzdłuż rynsztoków, ogrodzeń, kanałów. Iść nadbrzeżem, skradać się pod ścianami. Tracić czas (C, s. 37). Wędrówka nieustająca, niezamordowana – pisze dalej narrator. – Wędrujesz jak człowiek, który niósłby niewidzialne walizki, wędrujesz jak człowiek, który podążałby za własnym cieniem. Wędrówka ślepcy, lunatyka, posuwasz się naprzód mechanicznym krokiem, bez końca, aby zapomnieć, że idziesz. (C, s. 64)

Podobnie jak on, jak sam Perec (w swoich: perecrination), Anton Voyl w powieści *La disparition* będzie:

ubierał się, wychodził, włóczył się, spędzał noc w barze albo klubie, albo wsiadał do samochodu (choć prowadził raczej źle), jeździł losowo,

to tu, to tam, podążając za natchnieniem: do Chantilly albo do Aulnay-sous-Bois, do Limours albo Raincy, do Dourdan, do Orly.¹⁹

Jak wspomniano uprzednio, *acidiosus* czuje także, że „utracił wszelką możliwość ekspresji i porozumienia z innymi ludźmi” (M, s. 102). W Dantejskiej wizji jest on kimś straconym do piekła, kogo zżera smutek w błotnistej topieli: „Tak odzywają się w bagnie b e ł k o t e m / Co zajękliwie pluska im z gardzieli [wyróżnienie – P.J.]”²⁰. Bieńczyk zwraca zresztą uwagę na tę niemożność ekspresji także w innym miejscu, wskazując na to, że rzecz pochwycona w słowie odrywa się od niego, następuje odklejenie, odwiązanie; słowa, określenia nie są w stanie okiełznać rzeczy, „ześlizgują się po nich, od nich odpadają”. Jest to w ostatecznym rozrachunku to, co postfreudystka Julia Kristeva w swym studium o depresji i melancholii określa zaburzeniem symbolicznej relacji ze światem, wyrzuceniem podmiotu depresyjnego (melancholijnego) poza mowę²¹. Słusznie pisze Bieńczyk, że w tym zerwaniu i pęknięciu wyraża się jakaś „nieokreślona, nieposkromiona rozpacz ze względu na to, co jest, ze względu na świat, jaki jest, i wobec nieodgadnionej straty, która go – jak, kiedy, gdzie? – dotknęła” (M, s. 52).

W milczeniu, w „grozie milczenia” żyje bohater *Człowieka, który śpi* („czyż jest ktoś bardziej milczący od ciebie?”, pyta w pewnym momencie narrator). Milknie, chudnie i słabnie Anton Voyl w *La disparition*, i to on najboleśniej zmagą się z językiem. To właśnie w centrum powieści-lipogramu napisanego bez samogłoski „e”, znajduje się nieodgadniona strata, nieobecność, z którą mocuje się Perecowski bohater. Voyl zmagą się rozpaczliwie z nieobecnością czegoś, czego nie umie nazwać, z dostępem do czegoś, co zostaje nienazwane:

wie, że istnieje coś, co musi odszukać, a co jest nierozzerwalnie związane z jego pochodzeniem; jego udręka polega na niezdolności do reprezentacji tego, co doprowadziło do zniknięcia, co w widoczny sposób łączy się z dezintegracją jego nazwiska: Voyl, zamiast Voyelle. Ocalenie może przyjść tylko wraz z odnalezieniem, wypowiedzeniem, nazwaniem tego, co pozostaje „niewyraźalne”.²²

19 G. Perec *La disparition*, s. 21

20 D. Alighieri *Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz, Zielona Sowa, Kraków 2009, s. 39.

21 Piszę o tym szeroko we wspomnianym studium (zob. P. Jasnowski *Georges Perec i praca żałoby*).

22 Tamże, s. 127.

Zarówno bohater *Człowieka, który śpi*, jak i Anton Voyl są naznaczeni cierpieniem pisarza, niemożnością wyrażenia tego, co utracone. Tym, co w powieści pozostaje tabu, z czym zmagą się sam Perec, o czym uparcie chce opowiedzieć, choć opowiedzieć nie może, jest śmierć matki i ojca. Przez długi czas ich śmierć nie pojawia się więc *explicitie*, lecz Perec pisze o niej za pomocą prywatnego szyfru i urojonej geometrii. W *La disparition* np. jest to zniknięcie samogłoski „e”, wypadnięcie piątego rozdziału i wreszcie: zniknięcie samego bohatera o nazwisku: Voyl zamiast: Voyelle (czyli: samogłoska). Wypadnięcie e (wymawianego identycznie jak: *eux* – oni) powoduje w *La disparition* nie tylko pęknięcie w nazwisku (w tożsamości), ale i nieuchronne zubożenie języka (odarcie go z morfemu żeńskiego) – symbolizując w powieści śmierć matki i ojca, ale także zubożenie samego podmiotu i jego języka²³. Tytułowe zniknięcie to więc nie tylko ich zniknięcie²⁴, ich unicestwienie, ich śmierć, ale także – za sprawą usunięcia e – rozkład i rozpad języka, śmierć słów, zniknięcie znaku, za pomocą którego można wyrazić traumę.

Szyfr pojawia się nieomal w każdej powieści (w strukturze utworu, fabularnym pęknięciu, to w pojedynczym znaku typograficznym, w nie-dopowiedzeniu albo niejasnej aluzji). Przykładowo w swoim nieodparcie Flaubertowskim debiucie²⁵ pierwszą scenę powieści Perec otwiera opisem wyobrazonego korytarza, po którym ślizga się także wzrok czytelnika, odnajdując obok szarego, puszystego chodnika, szaf z miedzianymi okuciami, sztych przedstawiający m.in. parostatek „Ville de Montreau”. Statek, którym, jak zauważył Michał Paweł Markowski, bohater *Szkoły uczuć* Flauberta, Fryderyk Moreau, wracał z Paryża do rodzinnego domu, do Nogent-sur-Seine, do miejsca, w którym w 1940 roku zginął „śmiercią niedorzeczną i powolną Icek, André Perec (ojciec pisarza)²⁶. Trauma pozostaje ukryta (choć nie d e f i n i t y w n i e, o czym piszę dalej), często pod liczbą 11, odsyłającą do dnia, w którym Cyrla Perec (matka pisarza) odjechała

23 Tamże, s. 125-126.

24 Tytuł poza wszystkimi innymi znaczeniami jest aluzją do dokumentu określanego eufemistycznie: „Act de disparition”, poświadczającego wywóz matki Pereca z obozu w Drancy 11 lutego 1943 roku.

25 Prawdziwym, nieoficjalnym i opublikowanym na długo po śmierci pisarza debiutem jest w istocie powieść *Kondotier* (G. Perec *Kondotier*, przeł. M. Chrobak, Wydawnictwo UJ, Kraków 2014).

26 M.P. Markowski *Perekreacja*, s. 93; zob. o tym wspomnienie Pereca, G. Perec *W albo wspomnienie z dzieciństwa*, s. 40.

transportem w kierunku Auschwitz-Birkenau (taką rolę 11 odgrywa ona m.in. w *Człowieku, który śpi, W albo wspomnieniu z dzieciństwa i Życiu instrukcji obsługi*, której słynna kamienica mieści się pod numerem 11).

Retoryka melancholii

W *Melancholii* Bieńczyk podejmuje próbę zdefiniowania tego, co określa mianem *écriture mélancolique* („melancholijnego pisma”); opisuje osobliwą retorykę, którą melancholia inspiruje, jej, jak pisze, „własną przygodą stylu” (M, s. 31): enumeracje, określane przez niego magicznym wyliczeniem, intertekstualną grę, manię (krypto)cytatu, skłonność do posługiwania się maską, pastiszem, a także m.in. figurę labiryntu, którą omawia w odniesieniu do Borgesa. Jak zatem wyraża się ona w organizacji dzieła Pereca, poza tym, że jest ono w całości zorganizowane wokół pierwotnego pęknięcia, podstawowego doświadczenia nieobecności i śmierci?

Odruchowo na myśl przychodzi m.in. Burtonowska *The anatomy of melancholy*²⁷, nieustająco powracająca w kontekście melancholii. Choć jest ona przede wszystkim traktatem, to zwraca na siebie uwagę nie tyle i nie tylko jako kompendium (zbierające wiedzę nowożytną o melancholii), ale swoim stylem, zbliżającym ją nieuchronnie do tego, co opisuje. Według Jeana Starobinskiego, którego przywołuje autor *Księgi twarzy*, w żadnym innym dziele nie pojawiło się tyle zapożyczeń: myśli, sentencji i słów. Samego siebie, swoją rolę Burton redukuje w nim do minimum; posługuje się imieniem nie swoim, lecz Demokryta, „skrywając swą twarz pod [...] przyłbicą”. Pisze jednocześnie, że nie chce między nim a sobą porównania czynić:

on bowiem [...] po stokroć pod każdym mnie przewyższa względem, gdy ja rzec muszę o sobie *parvus sum, nullus sum, altum nec spiro, nec spero*.²⁸

Jego osoba, jak pisze Bieńczyk, „zaciiera się, ujawnia się jako próżnia wypełniona substancją, wielością innych istnień, ich słowami, sformułowaniami i myślami”, bowiem one są dla niego samego konieczną podporą,

27 To klasyczne XVII-wieczne dzieło-traktat nie ukazało się jak dotąd w języku polskim; w roku 1995 w „Literaturze na Świecie” ukazał się krótki przekład Burtonowskiej *Anatomii melancholii* w tłumaczeniu Tadeusza Sławka, zob. R. Burton *Anatomia melancholii*, przeł. T. Sławek, „Literatura na Świecie” 1995 nr 3(284), s. 47-57.

28 Marnością jestem, jestem niczym, a mym znikomym ambicjom marna odpowiada nadzieja, tamże, s. 48-49.

wypełniającą tę próżnię i pustkę, którą nosi w sobie. Tę rolę właśnie pełnią cytaty, kryptocytaty, przysłowia, streszczenia, cudza rymowanka (M, s. 32).

Przy czym – pisze autor *Melancholii* – te obce teksty najczęściej są odtwarzane niedokładnie i niekiedy mieszane ze sobą, zdarza się, że i bez żadnych odwołań do ich autorów, koliganych na jednej stronie wedle temperatury Burtonowskich kaprysów. (M, s. 32-33)

Komentując słowa Strobinskiego, Bieńczyk zauważa, że nawet bliski mu Borges ze swymi maskami literackimi, mistyfikacjami, streszczeniami (nawet tego, co nienapisane) nie dorównuje Burtonowi. Tę „niemożliwą” granicę z pewnością osiąga natomiast Georges Perec ze swoją manią cytatu, zręcznymi przetworzeniami i pastiszami, przebiegłymi mistyfikacjami i maskami.

W Perecowskim debiucie, jak wspomniałem, ujawnia się zachłyśnięcie Flaubertem. *Rzeczy są w istocie* – pisze Markowski, odwołując się słów samego Pereca – „intertekstualną wariacją na temat *Szkoły uczyć*, od zapożyczeń motywów poczynając (aukcja, podróż statkiem, manifestacja), przez skopiowanie trzydziestu zdań umieszczonych w tekście bez cudzołowu [...]”²⁹. Wszakże prawdziwym literackim centonem okazuje się *Człowiek, który śpi*, którego powstania nie inicjował tylko – jak napisał Markowski – gest przepisania na nowo Melvillowskiego *Kopisty Bartleby’ego* i jednego zdania z Kafki, ale sięgnięcie po całe uniwersum klasyki. Do *Mdłości Sartre’a*, *Doktora Faustusa* Manna, *Robinsona Crusoe* Defoe, *Obcego* Camusa, mitu o Syzyfie, *W stronę Swanna* Prousta, po Dostojewskiego, Shakespeare’a, Diderota i Apollinaire’a, Barthes’a i Lamartine’a, Blanchota i Saint Exupéry’ego, Dantego i Joyce’a *etc.*³⁰ A wszystkie zapożyczenia są oczywiście, jak u Burtona, odtwarzane niedokładnie, przetwarzane, „koligane wedle temperatury” Perecowskich kaprysów. Jest w tym upodobaniu (konieczności?) ta sama potrzeba wyjścia poza własne, opróżnione Ja, kompensacyjne działanie, by – jak ujął to Bieńczyk – odbudować siebie okrężną drogą zapożyczeń (M, s. 34). Strategia, którą Perec sam określił neologizmem: „art citationel”, (a także: „*le collage*”: kolażem), pozwalająca, jak powiedział:

29 M.P. Markowski *Perekreacja*, s. 120.

30 Zob. m.in. M.-P. Huglo *Du palimpseste à l'écho. Un homme qui dort*, 2002 <http://liminaire.fr/TE-XTES/PALIMPSESTE/palimpseste%20perec.doc> (07.04.2014).

na pewną poprawę, postęp, skoro obiera się jako punkt wyjścia, to, co stało się skończonym rezultatem poprzedników. To chwyt, który bardzo mnie urzekł, którym mam ochotę grać. W każdym razie, w pewnym momencie [życia] byłem całkiem stracony [...] wybór tego modelu pozwolił mi z tego wyjść [wyróżnienie – P.J.]³¹

Ostatecznie więc zamiast opisać samego siebie z okresu, w którym rozpaczliwie zmagał się z samotnością, niemocą, niewiarą w siebie i brakiem czułości – zamiast opisać ją własnymi słowami, własnym językiem, Perec zdecydował się (czy raczej nie miał innego wyboru, nie mógł inaczej) napisać o tym słowami Melville'a, by ostatecznie usytuować się „w punkcie, czerpiącym z całego dorobku literackiego przeszłości”³². Ten sam gest zagarnięcia, Burtonowska skłonność do posługiwania się maską, literackim fałszerstwem, pastiszem, ujawnia się w *Życiu instrukcji obsługi*, w której obecni są m.in. Borges, Calvino, Christie, Flaubert, Freud, Joyce, Kafka, Leiris, Lowry, Mann, Márquez, Melville, Nabokov, Proust, Queneau, Rabelais, Roussel, Stendhal, Sterne, Verne, a także... Georges Perec³³. Perec jak Burton, „skrywa swą twarz pod tą przyłbicą”³⁴, chowanie się za maską i cytatem jest bowiem, jak pisze Bieńczyk, tym samym co chowanie się za rondem kapelusza, rzucającego cień na twarz, przysłaniającego oko patrzącego, „obrysowującego podobnie jak pseudonim i jak cytat, pośredni stan istnienia” (M, s. 35). Pisanie stało się dla Pereca płaszczem ochronnym („pisanie mnie chroni”), „konieczną podporą”. Słowa własne i słowa cudze staną się schronieniem, wreszcie odnalezionym pokrewieństwem, domem zastępczym, będącym wspólnotą wyobrażeniową, w której nikt nie jest sam³⁵.

31 M. Bénabou, B. Marcenac „*Les Lettres Françaises*” 2-8 décembre 1965 no. 1108.

32 Tamże.

33 G. Perec *Życie instrukcja obsługi*, przeł. W. Brzozowski, Korporacja Ha!art, Kraków 2009, s. 695; Mechanizm streszczenia, cytowania, przetwarzania samego siebie ujawnia się skądinąd także w cytowanym: *La disparition* (m.in. w pierwszym akapicie rozdziału I, zob. tamże, s. 17).

34 R. Burton *Anatomia melancholii*, s. 48.

35 P. Jasnowski *Georges Perec i praca żałoby*, s. 133-134.

Imperatyw wyliczania

Innym znakiem melancholijnej wyobraźni w organizacji Perecowskiego dzieła są enumeracje, katalogi i kolekcje, będące „gorącą utopią melancholika” (M, s. 40), gorączkowym odtwarzaniem całości, która się rozpadła, której poczucie samotnik utracił (jako naznaczony wewnętrznym pęknięciem). Wyliczenia są jego cechą immanentną, być może najbardziej znamienną. Ujawniają się w debiucie, wypełniają eseje, przesywają *Pamiętam że, Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Zjawiają się wreszcie w *Życiu instrukcji obsługi*, gdzie lista, wykaz, katalog, enumeracja osiągnąwszy ilościowe apogeum. Nie bez powodu Umberto Eco we wstępie do *Szaleństwa katalogowania* wymieni nazwisko francuskiego pisarza wraz z m.in. Joyce'em i Borgesem jako to, o którym nieodmiennie pamiętał, ilekroć myślał o toposie listy w literaturze³⁶. Sam Perec tak pisał o tym w rozdziale *Niewypowiedziana radość wyliczania eseju Myśleć/klasyfikować*: „wyliczanie [...] wydaje mi się być (przed wszelką myślą i przed wszelką klasyfikacją) [...] oznaką tej potrzeby nazywania i łączenia, bez której świat pozostałby dla nas bez punktów odniesienia”³⁷.

W jaki sposób retoryka wyliczania wiąże się z melancholią? Tak powiada o tym Bieńczyk, komentując opowiadanie Borgesa *Alef*:

Magiczne wyliczenie zajmuje miejsce zmarłej; pojawia się tam, gdzie powstała strata; jest halucynacją pełni w obliczu zaniku. Ale tę dosłownie opisaną przez Borgesa relację straty i magiczności przeniesić można na każdy przypadek melancholicznej enumeracji [...]. Tę pustkę zappełnić może tylko estetyczna radość wyliczania „bezpośrednia i świetlista” rozkosz słów. Rodzi się magiczna gra pozwalająca odczuć „skarb” języka, zasłonić nim stratę... (M, s. 42)

Wyliczanie nie jest więc pozbawionym celu, nic nieznaczącym gestem; przeciwnie, jest gestem w pełni znaczącym, zaklinającym rzeczywistość. Kompulsywne wyliczanie przylega do bolesnego miejsca (obiecując, jak pisał Perec, „niewypowiedzianą radość”); słowa niewyczerpanie wyrzucane przed podmiot biegną po obwodzie pustki, którą próbuje on na chwilę przysłonić (stwarzając *s y m b o l i c z n y* dystans wobec nienazywalnego i szasną uwolnienia się od cierpienia). Oto bowiem cel melancholijnego wyliczania: „Niewidoczna, «zagadana» śmierć w środku” (M, s. 56), która

36 U. Eco *Szaleństwo katalogowania*, przeł. T. Kwiecień, Rebis, Poznań 2009.

37 G. Perec *Myśleć/klasyfikować*, przeł. A. Rębkowska, w: tegoż *Urodziłem się. Eseje*, s. 97.

u Pereca, zostaje oddana na ogół – jak powiedziano – szyfrem, m.in. za pomocą prawie pustej kartki – dzielącą *W albo wspomnienie z dzieciństwa* na dwie części – opatrzoną tylko umieszczonym w nawiasie wielokropkiem (będąc właśnie tym newralgicznym miejscem, miejscem „niemożliwego”, tym, co Bieńczyk nazywa: „tajemnicą początku [...] która jest dla melancholii tajemnicą straty”) (M, s. 61-62).

O kolekcjonowaniu i wyliczaniu Pereca pisze także Michał Paweł Markowski we wspomnianym posłowie do *Gabinetu kolekcjonera*, próbując związać tę pasję z jakimś psychologicznym wyjaśnieniem. Przywołuje w nim pracę Wernera Muensterbergera (niedawno zmarłego niemieckiego psychoanalityka), u którego znajduje rozpoznanie mówiące o tkwiącej u źródeł kolekcjonowania potrzebie „ponownego utwierdzenia się w pewności, leczącego stare narcystyczne rany”, dającej poczucie magicznego wsparcia³⁸. Spełnia ono – pisze Markowski – funkcję kompensacyjną, jest ucieczką przed odnawiającą się traumą wypełniającą pustkę, nad którą podmiot może odtąd zapanować³⁹, ale także źródłem przyjemności. Tak właśnie rozumie Perecowską pasję Markowski: jako gest osłabiania (przez kompensację) niepewności i utraty. To, co kolekcjonowane (w tym wypadku słowa), staje się „narzędziem bezpieczeństwa i bariery, poza którą znika lęk”.

Interpretacja ta (nade wszystko zaś kompensacyjne działanie) nieodparcie harmonizuje z rolą, którą przypisuje „magicznemu wyliczaniu” Bieńczyk. Z tą różnicą, że autor *Przejrzyści* jednoznacznie identyfikuje ją z *écriture melancholique*, Markowski zaś relację tę omija (nie zauważa jej?), chcąc dowieść, że dzieło Pereca zostało zbudowane na inkorporacji, nie zaś na introjeksi i odpowiadającej jej melancholii.

Dialektyka inkorporacji i introjeksi

Jako cechę konstytutywną estetyki melancholii Bieńczyk wymienia także skłonność do prawdziwej i pozorowanej erudycji, do tkania gęstej sieci odniesień, do prowadzenia gier, sięgania po maskę i po zasłonę. W *Życiu instrukcji obsługi* poza wspomnianym cytowaniem i kopiowaniem ujawniają się i pozostałe strategie. Mieszają tu się pisarze prawdziwi i zmyśleni, powieści istniejące i nieistniejące, odwołania autentyczne i nieautentyczne, niezliczone katalogi i bibliografie, które zdaniem Markowskiego czynią

38 Cyt. za: M. Paweł Markowski *Perekreacja*, s. 156.

39 Tamże, s. 156-157.

powieść swoistym encyklopedycznym (chciałoby się rzec: Burtonowskim) centonem.

Często skądinąd właśnie w wyrafinowanej parodii i pastiszu zostaje zaszyfrowana bolesna prawda. Osobliwie autobiograficzne są całkowicie zmyślane *Experimental demonstration of the tomatotopic organization in the Soprano (Cantatrix sopranica L.*⁴⁰) i nade wszystko *Roussel i Wenecja: zarys geografii melancholicznej*⁴¹. O szyfrowaniu wspomnień w absolutną fikcję, czego przykładem jest także samo *Życie instrukcja obsługi*, pisze Perec, że jest czymś, co „mogłoby [...] poruszyć tylko mnie i kilka innych osób. Chodzi o coś w rodzaju rezonansu, tematu, który kryje się za fikcją, wzbogaca ją, ale jako taki sam się nie pojawia...”⁴².

W *Perekreacji* Markowski zauważa, że śmierć matki i ojca pojawia się tylko pod postacią szyfru, „jakby wzbronione było wymienienie ich imienia” i tylko aluzja mogła prowadzić do ich uobecnienia. Dlatego, odwołując się do szkicu *Roussel i Wenecja*, autor *Nieobliczalnego* zauważa, że całe Perecowskie dzieło zostało zbudowane na mechanizmie inkorporacji, zamknięciu ukochanego obiektu w krypcie psychiki, uniemożliwiającym żałobę⁴³. Istotnie, duża część dorobku pisarskiego Pereca wydaje się sugerować, że dziełem tym rządzi niepodzielnie mechanizm, którego cechą jest m.in. „uniknięcie sytuacji, gdy musiałyby zostać wypowiedziane pewne bolesne słowa, mianowicie te związane z utratą ukochanego przedmiotu”.

Ale czy ostatecznie inkorporacja jest rzeczywiście do niego jednym kluczem, jedną odpowiedzią, jedynym pasującym do niego wzorem strukturalnym? Czy, mówiąc jeszcze inaczej, pewne bolesne słowa istotnie nie zostają wypowiedziane, a żałoba nie zostaje dokonana?

40 Zob. o tym m.in. M. Corcos *Penser la mélancolie. Une lecture de Georges Perec*, Bussière, Paris 2005, a także: M. Coppel-Batsch *Penser la mélancolie. Une lecture de Georges Perec de Maurice Corcos*, „Revue française de psychanalyse” 2006 no. 4 (vol. 70), s. 1153-1156, www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2006-4-page-1153.htm (09.04.2014).

41 Szerzej o szkicu *Roussel i Wenecja* w kontekście autobiograficznym piszę w innym miejscu, zob. P. Jasnowski *Georges Perec i praca żałoby*.

42 *Praca pamięci. Rozmowa z Frankiem Vennail'em*, przeł. E. Kuniec, w: G. Perec *Urodziłem się. Eseje*, s. 201.

43 Rozpoznanie to jest tym bardziej zaskakujące, że artykuł, do którego odwołuje się Markowski – a więc zmyślona od początku do końca przez Pereca historia Roussela, będąca aluzją do jego własnej przeszłości – wskazuje co prawda trop inkorporacji, ale nie odrzuca jednocześnie tropu melancholijnego. Przeciwnie, w Perecowskim szkicu o Rousselu (czyli o sobie samym) melancholia zostaje zasugerowana w samym tytule.

Nie wydaje mi się (o czym piszę szerzej w studium *Georges Perec i praca żaloby*). Choć przeszłość i trauma dziecięca długo nie będą mogły przedostać się do języka, to Perec w końcu wykona gest, przed którym się uchylił („unikając sytuacji, musiałyby zostać wypowiedziane pewne bolesne słowa”), odbędzie symboliczną podróż do „W”, wykonując ruch wstecz, ku własnej historii, którą tak długo wypierał, od której tak długo uciekał. W *W albo wspomnienie z dzieciństwa* Perec pisze co prawda, że nie ma przeszłości i nie ma wspomnień, że długo powtarzał to sobie i innym. Wyznaje, że ów brak historii działał na niego uspokajająco. Przyznaje, że długo próbował się maskować, chować w wygodnym statusie kogoś osieroconego, „kto jest dzieckiem niczym”; zarzekał się, że przeszłość i to dzieciństwo nie należą do niego. Wszakże to tu właśnie wyzna – co jest znamiennej woltą w psychice narratora, alter ego Pereca – że choć dzieciństwo to zostało za nim, gdzieś z tyłu i jest czymś zamkniętym, jest glebą, na której wyrósł, mogącą, jak pisze: „wyznaczyć współrzędne, dzięki którym osie, wokół których toczy się [jego] życie, odnajdą swój sens”⁴⁴.

Opowieść o traumie z dzieciństwa (o W) okaże się więc konieczna i rzeczywiste się dokona: w fikcji i we wspomnieniu, a raczej, na ich skrzyżowaniu, na ich delikatnym przecięciu. Bowiem, jak wyzna, n i e m a i n n e g o w y b o r u, niż przywołać to, co zbyt długo określał jako niedające się opowiedzieć (W, s. 26)⁴⁵. Sam nie bez powodu nazwie *W* najtrudniejszą rzeczą, jakiej się w życiu podjął⁴⁶. W część fikcyjną powieści, będącej historią bohatera próbującego rozwikłać zagadkę swojej tożsamości, podejmującego podróż do W, Perec wpisze ten lęk: „Długo się wahałem, nim zdecydowałem się opowiedzieć o mojej wyprawie do W”⁴⁷. W, które symbolizuje w powieści naraz dziecięcą traumę, długo odkładaną wojaż (której w części wspomnieniowej odpowiada długo odkładana opowieść o dzieciństwie, nazywanym epoką „W”) i wyspę, będącej figurą rzeczywistości obozowej (w której straciła życie matka Pereca).

44 G. Perec *W albo wspomnienie z dzieciństwa*, s. 19.

45 Polskie tłumaczenie znacząco przeinacza to wyznanie Pereca: „je n'ai pas d'autre choix que d'évoquer ce que trop longtemps j'ai nommé l'irrévocable”, W. Brzozowski tłumaczy jako: „nie mam wyboru i muszę się przyznać, że zbyt długo próbowałem uchwycić to, czego nie da się zamknąć w słowa”.

46 D. Bellos *Georges Perec...*, s. 557; G. Perec *List do Maurice'a Nadeau*, przeł. J. Olczyk, w: tegoż *Urodziłem się. Eseje*, s. 186.

47 G. Perec *W albo wspomnienie z dzieciństwa*, s. 7.

Ostatecznie więc inkorporacja ustępuje introjekcji, „pewne bolesne słowa” zostają wypowiedziane, a głuche milczenie zostaje przerwane. Jego miejsce zajmuje: znak. Oto, co mówią nam o tym dwa odpowiadające sobie wzajemnie miejsca powieści:

Cokolwiek się wydarzy, cokolwiek bym uczynił, pozostanę jedynym depozytariuszem, jedyną żywą pamięcią, ostatnim reliktem tamtego świata. I to właśnie, bardziej niż jakiegokolwiek inne racje, sprawiło, że zdecydowałem się pisać. (W, s. 14) [część fikcyjna]

Nie piszę po to, aby powiedzieć, że niczego nie powiem, nie piszę po to, by powiedzieć, że nie mam nic do powiedzenia. Piszę: piszę, ponieważ żyliśmy wspólnie, ponieważ byłem ich częścią, cieniem pośród ich cieni, ciałem przy ich ciele; piszę, ponieważ zostawiali we mnie niezatarty ślad, ponieważ ów ślad utrwalaony jest w moim pisaniu; [...]; p i s a n i e j e s t w s p o m i n a n i e m i c h ś m i e r c i i a f i r m a c j ą m o j e g o ż y c i a. (W, s. 63-64) [część wspomnieniowa]

Powrót e jako powrót „niemożliwego” w języku

W *W albo wspomnieniu z dzieciństwa* powraca samogłoska, która wypadła w powieści *La disparition* (co poza wszystkim symbolizowało niemożliwość zwerbalizowania przez bohatera, tego, co zostało utracone). Wraz z jej pojawieniem się – w otwierającej powieść dedykacji, brzmiącej po prostu: „*Pour E*” – powraca w opowieści ich śmierć, która była dotąd szyfrowana, która nie mogła zostać opowiedziana (zgodnie z zasadą inkorporacji polegającą, jak pamiętamy, na ucieczce przed bolesnymi słowami, które wiążą się z utraconym, ukochanym obiektem).

Nawet jeśli słowa, które Perec zapisuje, są – jak pisze – „przejrzyste, blade, bez znaczenia”⁴⁸, nawet jeśli zawsze będą tylko bladym odbiciem tego, czego nie da się zapisać („krzyku ich milczenia i mojego milczenia”⁴⁹), to ostatecznie tylko przez pisanie może on utrwalić „niezatarte piętno”, które w nim pozostawili, tylko ono może przeciwstawić się nieobecności śladu: nigdzie i w nikim. Pisanie jest u Pereca „wspominaniem ich śmierci” i zostawianiem ich śladu – „to właśnie, bardziej niż jakiegokolwiek inne racje”, sprawiło, że zdecydował się pisać.

48 Tamże, s. 52-53.

49 Tamże.

Ów ruch właśnie: od bezruchu do życia, od pustki do symbolu, od milczenia do znaku, od nicości do śladu, jest ruchem introjeksi w właściwym dla sytuacji, w którym utrata obiektu przez podmiot została opracowana przez świadomość oraz język. Ów ruch dokonuje się przez słowa, które – jak za Freudem pisze Markowski – mają moc zastąpienia, występują w miejsce utraconego obiektu⁵⁰; a jemu właśnie (ruchowi introjeksi), powiada autor *Polityki wrażliwości*, odpowiada melancholia (rozumiana tu jako *melancholia generosa*), próbująca „owinąć swój fantazmat braku wokół słów”; która, jak pisze skądinąd w *Nieobliczalnym*, buduje, w przeciwieństwie do depresji, która rujnuje („melancholii, której brak sił na cokolwiek”).

Melancholia, którą cechuje twórcze napięcie i zagadywanie tego, co utracone), z pustym, ciemnym centrum, po obwodzie którego bieżną zapisywane kompulsywnie cudze i własne słowa, stanowiące dla Pereca schronienie i jedyną szansę na powrót do świata, z którego wyrwało go traumatyczne doświadczenie z przeszłości.

Bilans

Michał Paweł Markowski, pisząc, że dzieło Pereca zostało zbudowane na inkorporacji, ma więc tylko częściowo rację. W istocie bowiem wymyka się ono jednoznacznemu zdefiniowaniu. U jego źródeł nie tkwi ani mechanizm inkorporacji, ani introjeksi, lecz ich nieustającą dialektyka. Percec długo omijał to puste i bolesne miejsce, szyfrował je, czyniąc niejasne aluzje (inkorporacja), ale w rzeczywistości od zawsze – jak sam wyznał – chciał o tym opowiedzieć, dlatego w ogóle podjął się projektu pisania. Długo wahał się, by ostatecznie zerwać zasłonę, wyjść z ukrycia, pozwolić, by odnaleziono kryjówkę (kryptę psychiki) i by opowiedzieć o tym, co nie mogło zostać opowiedziane (introjeksi).

Markowski pisze konsekwentnie: „Percec (jeśli w ogóle można tu mówić o wyborze) wybrał wyjście przeciwne [inkorporację], choć nie jest nim melancholia”⁵¹. Rzeczywiście, Percec być może nie wybrał tego wyjścia. Być może nasunęło się samo. Pewne jest natomiast, że estetyka melancholii

⁵⁰ Julia Kristeva, opisując kategorię *Verneinung*: negację, właściwą dla podmiotu, który dokonał pracy żałoby, tak o tym pisze: „Straciłem najważniejszy obiekt, który ostatecznie okazał się moją matką. Ależ nie, odnalazłem ją w znakach, albo raczej nie utraciłem jej (oto negacja) i mogę ją odzyskać w języku”, zob. J. Kristeva *Czarne słońce*, s. 49.

⁵¹ M.P. Markowski *Perekreacja*, s. 100-101.

jest cechą immanentną tego, co pozostawił (nieintencjonalnie lub rozmyślnie), każącą widzieć w autorze *Życia instrukcji obsługi czołowego* być może – oprócz Benjaminia i Borgesa – XX-wiecznego pisarza melancholii.

Abstract

Paweł Jasnowski

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

Perec and melancholy: an outline of melancholic geography

This article proposes a melancholy reading of Georges Perec's works by highlighting themes and authorial strategies such as enumeration, obsessive citing, crypto-quotes, modifications, hiding behind masks, games and pastiche, as well as the structuring of Perec's works along to the notion of the original rupture, that is to say the fundamental experience of absence and death ("the scandal of their silence and of my silence"). Jasnowski draws on Marek Bieńczyk's classic description of the aesthetics of melancholia, and polemicizes with Michał Paweł Markowski, who sees in it but the stigma of incorporation. Thus Jasnowski argues that Perec's work is overwhelmingly melancholic, while Perec becomes the twentieth century's leading writer of melancholia.